

CLÁUDIA BORTOLETTO

Quantz e a performance musical: uma reflexão sobre experiência estética

DEBATES | UNIRIO, n. 21, p.134-154, nov., 2018.

p. 134

Quantz e a performance musical: uma reflexão sobre experiência estética

Cláudia Bortoletto

A ideia para este artigo surgiu a partir da minha dissertação de mestrado (BORTOLETTO, 2015) juntamente com algumas participações no grupo de estudos do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (LAPA) do departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da USP, liderado pelo Professor Doutor Arley Andriolo. No Laboratório, cujo um dos objetivos é compreender criticamente o significado da arte, da imagem e da estética em psicologia social, entrei em contato de maneira mais reflexiva com temas concernentes à estética e experiência estética inseridos na arte. Como flautista, houve um grande interesse em pesquisar o tratado de Johann Joachim Quantz, e, através desse estudo, foi possível compreender o quanto este autor considera relevante a performance musical atrelada à expressão, à percepção, não apenas à técnica instrumental e ao conhecimento teórico. Portanto, vamos, sucintamente, demonstrar em alguns capítulos do tratado uma reflexão sobre experiência estética na performance musical.

Johann Joachim Quantz e o tratado *Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen*

Johann Joachim Quantz (1697-1773) foi um músico representativo em seu tempo e continua nos ensinando através das inúmeras obras que compôs (em sua maioria para flauta). Oleskiewicz (2010) divide tais obras em sete grupos: (i) sonatas solo para flauta e baixo contínuo; (ii) trio sonatas; (iii) solos, duos e trios para flauta sem o baixo contínuo; (iv) concertos para flauta, dois violinos e baixo contínuo; (v) concertos para flauta, dois violinos, viola e baixo contínuo; (vi) concertos com vários solistas; (vii) obras vocais. Logo, são muitas as contribuições deste compositor para a flauta transversal. Podemos elencar:

- Escrita de seu tratado para flauta publicado em 1752, uma das principais fontes de informação sobre a interpretação musical do

século XVIII (LINDE, 1979, p. 14), estando entre os tratados mais importantes de sua época.

- Utilização do *tuning slide* (OLESKIEWICZ, 2000, p. 214), um dispositivo acrescentado no bocal da flauta permitindo que ele fosse alongado ou encurtado do corpo do instrumento possibilitando maior precisão na afinação. Reilly, na tradução do tratado de Quantz para o inglês (2010), aponta que este compositor, em sua autobiografia, atribuiu a si mesmo a invenção do **tuning slide**, no entanto, no **Tratado**, Capítulo 1, tópico 15, apenas destaca que experimentou este dispositivo e o achou muito válido para a sua flauta;

No que diz respeito ao seu *Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen*, em alguns pontos percebemos elementos sobre experiência estética (como a percepção sensível na ocasião da experiência artística envolvendo o corpo, ambiente, expectador e intérprete) que dialogam com observações de autores como Reis, Berleant e Coelho. Deste modo, conhecer a história musical deste compositor corrobora para uma maior compreensão sobre performance musical que sobrepassa a técnica instrumental.

Realizado originalmente no idioma alemão, o tratado de Quantz foi traduzido para diversos idiomas, o que demonstra sua relevância em muitos países. Murillo (1997, p. 20-21) destaca algumas edições que contemplam principalmente o século XX: duas italianas (1992, 1993), inglesa (1966, 1976, 1985, 2001), duas japonesas (1976), uma holandesa (ano desconhecido¹), uma parcial edição em polonês (1994), espanhol (1997). Edward Reilly (1997) demonstra com detalhes a tradução do tratado nos países França, Alemanha, Itália, Holanda e Inglaterra durante o século XVIII, o que confirma a repercussão e influência do *Versuch* neste período também. Portanto,

O conselho de Quantz continua tão atual hoje quanto era há três séculos, quando o *Versuch* foi escrito. Absortos como estamos numa era que valoriza as aparências, a velocidade, destreza e superficialidade, na qual a capacidade de impactar, chocar ou simplesmente impressionar pelo virtuosismo é exaltado pela mídia, temos de levar em conta que a música era encarada de forma bem

1 De acordo com Edward Reilly (1971, p. 68), há uma edição em holandês datada de 1965.

diversa no período Barroco. Se quisermos buscar uma empatia maior com o repertório desta época, devemos nos lembrar que os intérpretes de três séculos atrás sabiam ser o propósito de uma composição, muito mais do que apenas entreter o público. Este devia ficar profundamente emocionado ou levado a perceber os vários “afetos” da música, como alegria, tristeza, entusiasmo. (RÓNAI, 2008, p. 234).

Quantz em seu tratado nos oferece várias ferramentas para o estudo da técnica instrumental e performance, nos auxiliando assim na conquista de uma interpretação musical consciente, prazerosa e inteligente (BORTOLETTO, 2015, p. 47). Este autor disponibiliza conselhos valiosos sobre a performance musical no decorrer do século XVIII, aos quais podemos lançar mão em interpretação de obras de outros períodos também. Siqueira em sua dissertação de mestrado define de maneira bem clara e resumida as principais características do *Versuch*:

Trata-se de uma obra de grande fôlego, a qual trata de um sem-número de assuntos concernentes não apenas à flauta (sua história, sua construção e a maneira de tocá-la), mas também ao fazer musical corrente em seu tempo, como um todo. Quantz discorre sobre as qualidades que alguém que almeja seguir a profissão de músico deve possuir caso queira obter algum sucesso com ela, fala sobre estilos nacionais, esclarece questões de andamento, versa sobre as várias maneiras de se ornamentar um adagio, dá conselhos sobre a disposição dos músicos no palco para as mais diversas formações camerísticas, opina sobre o que deve ser levado em conta ao julgarmos uma composição musical... Essa riqueza de conteúdo é o que afere ao seu tratado a grande importância que ele tem para o movimento da música historicamente informada: é uma das principais fontes de conhecimento acerca do fazer musical do período barroco. (SIQUEIRA, 2012, p. 47).

Experiência estética

Para nossa discussão relacionada à experiência estética e Quantz destacamos em seu tratado os capítulos X, XI, XVI, XVIII e Introdução. Neles, percebemos o quanto Quantz considera importante, para além da técnica instrumental, aspectos como: percepção do corpo ao tocar o instrumento; percepção do ambiente na ocasião da performance musical (interação do artista com a obra e ambiente, considerando suas experiências pessoais); percepção de nossos sentimentos de acordo com o repertório; percepção dos aspectos musicais envolvidos no estudo (repertório, tonalidade, dinâmica, articulação, dentre outros).

Sendo assim, com raiz etimológica na palavra grega *aisthesis*, que equivale ao verbo sentir, o termo estética faz menção a tudo aquilo que provém do nosso

contato com o mundo exterior, por conseguinte, refere-se às sensações físicas, aos sentidos que são acionados a partir de tal contato (BOLOGNESI et al., 2012, p.8). Neste sentido, estética é também percepção na medida em que compreendemos percepção como um conjunto que envolve não somente a experiência sensória, mas também a experiência perceptiva e a capacidade de reconhecê-la: “Diz respeito a todo contexto da experiência, ao que é percebido e apreendido, ao que é compreendido a partir do que é percebido” (COELHO, 2017, p. 62). Resumidamente, a estética integra o ramo de estudos da Filosofia, sendo que as expressões arte e belo eram comumente problematizadas por autores representativos, como Platão, Aristóteles, Hume, Baumgarten, Kant, Schiller, dentre outros. É relevante apontar:

Formulada como disciplina no século XVIII por Baumgarten, a Estética baseava-se na ideia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representavam um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional, claro e distinto, isto é, ao conhecimento voltado para a verdade. Posteriormente, através da Filosofia de Kant, a questão do Belo irá converter-se na questão da “experiência estética” que acabará sendo diferentemente interpretada pelas diversas tendências teóricas do século XIX. (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 36).

Vale destacar que a partir do século XVIII os conceitos de arte e belo apresentam-se vinculados como objetos de uma única investigação, paralelamente ao desenvolvimento da noção de gosto, compreendido como competência para discernir o belo, estando este ou não inserido na arte (ABBAGNANO, 2007, p. 367). Quantz em seu tratado, por exemplo, fala frequentemente sobre despertar um bom gosto musical em seus leitores e oferece conselhos para a apreciação de uma apresentação musical. O autor Eduard Hanslick é incisivo ao afirmar que o belo na música não consiste na representação de sentimentos, mas unicamente na representação de sons, ritmo, harmonia, melodia: “o conteúdo da música são formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1989, p. 62). Com o passar do tempo, outros autores foram dando configurações diferenciadas para a definição do que seria belo. Conforme descreve Reis,

(...) Dufrenne resvala para a estética como filosofia do belo, tocando no ponto nevrálgico da estética kantiana: o juízo de valor estético. No entanto, se o faz não é para filiar-se a Kant, para quem o belo é símbolo do bem, mas para dele se diferenciar: o belo para Dufrenne não é uma ideia moral, mas é uma qualidade presente em certos objetos e que evoca a plenitude experimentada na percepção desses. (REIS, 2011, p. 77).

Segundo Abbagnano (2007, p. 368) três tópicos são bastante discutidos dentro do campo da estética, considerando a grande variedade de definições de arte e belo. São eles: (i) relação entre a arte e a natureza: arte como imitação, arte como criação, arte como construção; (ii) relação entre a arte e o homem: concebe a arte como forma de conhecimento, atividade prática e âmbito da sensibilidade; (iii) a função da arte que se divide em dois grandes grupos: arte como educação e arte como expressão. Nosso interesse está neste último recorte, isto é, a arte com enfoque na expressão, uma vez que tal proposta busca perceber a arte como uma forma final das atividades, vivências e atitudes humanas. Zumpano ressalta:

Desta forma, a teoria estética da arte como expressão enfatiza o conteúdo emocional da arte e, embora as espécies de emoções vivenciadas diante de uma situação real não sejam idênticas às emoções desencadeadas pela apreciação estética, as sensações experimentadas pelos indivíduos serão semelhantes ou análogas nos dois casos. (ZUMPANO, 2013, p. 37).

Até a segunda metade do século XVIII, a expressão de sentimentos e imitação da natureza foram os temas centrais das artes visuais e também da música. Apenas no final deste período que começaram a surgir posicionamentos divergentes à arte como imitação. Por exemplo:

- Michel de Chabanon em seu *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785). Segundo o autor, as artes, incluindo a música, não devem imitar nada. Contudo, mesmo adotando este posicionamento, o autor não negava que a música poderia despertar em nós certos estados de ânimo (ZUMPANO, 2013, p. 38);
- A arte como expressão, fora dos padrões clássicos, dialoga com o pensamento de Merleau-Ponty na medida em que para este autor, a arte não significa uma cópia exata do mundo, mas sim o expressa de modo criativo: tudo o que vemos passa por nossa percepção antes de colocarmos em prática nossa reflexão (REIS, 2011, p. 77).

Ainda segundo Reis:

Lembremos que para Merleau-Ponty a arte, assim como outros fenômenos expressivos, nasce da percepção sensível do mundo, que não reconhece um

sentido dado no objeto (empirismo), nem o busca nos confins do sujeito (intelectualismo), mas instaura um sentido a partir da relação entre ambos. (REIS, 2011, p. 77).

Adicionalmente, as possibilidades expressivas dentro da arte permitem interpretações diferenciadas ou não de uma mesma obra, além disso, as experiências anteriormente vividas, nossa conexão pessoal com o ambiente em que pertencemos podem fazer parte da nossa apreciação artística (SWANWICK, 2003). Exemplo a partir da música: “(...) Se o texto musical é de alguma forma direcional em razão do seu gênero, estilo, forma, a maneira de vivenciá-lo é exclusivamente nossa, é exclusivamente pessoal” (SEKEFF, 2004, p. 67). Com frequência, nos deparamos com a ideia de que a maturação para a performance musical é um processo autônomo, que acontece de modo isolado. No entanto, a criação de grandes obras de arte não é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos (ELIAS, 1995, p. 53).

A experiência estética se caracteriza, portanto, a partir da percepção sensível implicada na criação ou contemplação de um objeto (que pode ser artístico ou não). Nesta percepção são levados em consideração: o objeto e o indivíduo, assim como “significados socialmente compartilhados” (REIS, 2011, p. 76). Para o autor Arnold Berleant, a experiência estética vai além do visual, existe uma dinâmica entre o mundo exterior e interior, uma interação dinâmica e integradora (ANDRIOLO, 2017, p. 161).

Podemos inferir com isso que a música desencadeia em nós experiências estéticas quando a sentimos de alguma maneira. Esta experiência engloba nosso corpo, movimento, percepção do espaço, dos sons, daquilo que nos rodeia e também compõe (COELHO, 2017, p. 64). Sucintamente, podemos considerar dois aspectos importantes inerentes à experiência estética: (i) o fato de ser sensória; (ii) de ir além do conhecimento da experiência, envolve percepção do significado, consciência do que acontece no corpo em sua totalidade na ocasião da experiência (COELHO, 2017, p. 66). Somado a isso, a experiência estética consiste em expandir o nosso olhar diante da realidade, ultrapassando os esquemas perceptivos que condicionam os nossos sentidos, muitas vezes carregados de preconceitos e pensamentos limitadores. A arte nos desafia a olhar o ambiente em diferentes

ângulos, proporcionando em nós uma potência criativa que passa pelos nossos olhos e ouvidos e se estende para nossas atitudes, pensamentos e ações. Essa abertura ao diferente, ao novo,

(...) é essencial para que os sujeitos reconheçam a possibilidade de mudança, e qualquer transformação social começa por uma mudança de perspectiva, um esforço individual e coletivo para enxergar possibilidades mais satisfatórias de construir nossas próprias vidas, nossas relações sociais, nosso trabalho, nosso presente e nosso futuro. (REIS, 2011, p. 78).

Arnold Berleant (2013) destaca que a experiência estética faz com que também desloquemos nossa atenção do valor estético do objeto para aquele que o percebe, ou seja, a compreensão sobre experiência estética abarca o artista, espectador, o objeto ou processo artístico e o próprio ambiente (importância do processo de apreciação). Ao refletir esta afirmação em relação à música, a performance torna-se mais rica quando experienciada para além do texto musical. Deslocar nosso foco da obra e da técnica não significa abandoná-las, torná-las medíocres ou desimportantes, mas sim percebê-las juntamente com outros aspectos que as compõem. Por conseguinte, a performance musical envolve: a partitura, a técnica musical instrumental, o ambiente em que estamos inseridos, nossos sentidos, sentimentos, sensações e percepções.

Somado a isso, Berleant (1999, p. 5-6) chama de “espaço fenomenal” aquele espaço em que existe conexão entre ambiente e seu espectador. “É vivido, não objetivo; pessoal, não formal”. É experimentado não apenas como espacial, mas igualmente dinâmico e temporal. Ao contrário da definição física do espaço como vazia, o espaço na performance musical é amplo, fluido, quase palpável. Não é apenas a área em que a atividade musical ocorre, mas o próprio ambiente se torna participante de tal atividade. Ainda de acordo com Berleant,

Uma rocha não se opõe ao espaço que a rodeia, mas adquire a qualidade desse espaço e o condensa. De maneira semelhante, o performer é o ponto focal espacial, energizando esse espaço como o núcleo no qual está concentrado. Além disso, o espaço da performance é energizado pelo músico. A maneira pela qual o pianista caminha para o instrumento transmite uma carga distinta ao espaço, uma carga tanto temporal quanto dinâmica. O meio, portanto, não é puramente espacial, mas uma continuidade e interpenetração de espaço, tempo e movimento, os constituintes básicos da realidade experiencial. Este meio

torna-se a condição do ato singularmente criativo da performance musical. (BERLEANT, 1999, p. 6, tradução nossa)².

Consequentemente, o espaço físico e social em que estamos inseridos não se resume a tomada de decisões mecânicas. Bourdieu (1996, p. 265) define tal espaço como “espaço dos possíveis”, onde, por meio de tomadas de posição percebidas através da nossa percepção, anunciamos nossas potencialidades objetivas, isto é, “coisas a ‘fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ (...)”. Portanto,

Para apreender o efeito do espaço dos possíveis, que age como revelador das disposições, basta, procedendo à maneira dos lógicos que admitem que cada indivíduo tem suas “contrapartidas” em outros mundos possíveis sob a forma do conjunto dos homens que ele teria sido se o mundo tivesse sido diferente, imaginar o que teriam podido ser os Barcos, Flaubert ou Zola se houvessem encontrado em outro estado do campo uma oportunidade diferente de desenvolver suas disposições. É o que se faz espontaneamente quando, a propósito de uma obra de música antiga, pergunta-se se é mais lógico empregar o cravo, instrumento para o qual foi concebida, ou substituí-lo pelo piano porque a “contrapartida” do autor que teria composto em um mundo que comportasse esse instrumento teria empregado o piano; sabendo bem que, escrevendo para esse instrumento, esse compositor possível sem dúvida não teria atualizado da mesma maneira suas intenções, que, elas próprias, teriam sido diferentes. (BOURDIEU, 1996, p. 265-266).

Intérpretes experientes afirmam que sua habilidade em tocar de maneira expressiva está diretamente relacionada à maneira como sentem a música. Sloboda (1994, p. 1) aponta que entre as razões que levam uma pessoa a desenvolver habilidades musicais estão às oportunidades que o indivíduo teve ao longo da vida de vivenciar profundas respostas emocionais à música. Deste modo, esperamos que o nosso trabalho contribua para o aumento das possibilidades de ação dentro do “espaço dos possíveis” e do “espaço fenomenal” através da experiência estética.

2 Such a rock does not oppose the space that surrounds it but rather acquires the quality of that space and condenses it. In a similar way, the performer is the spatial focal point, energizing that space as the nucleus in which it is concentrated. Furthermore, the space of performance is energized by the musician. The manner in which the pianist walks to the instrument conveys a distinctive charge to the space, a temporal as well as a dynamic charge. The medium thus is not purely spatial but a continuity and interpenetration of space, time, and movement, the basic constituents of experiential reality. This medium becomes the condition of the singularly creative act of performance.

Experiência estética em Quantz

Assim sendo, dentro do nosso “espaço dos possíveis” e “espaço fenomenal” é viável que aperfeiçoemos nossa interpretação musical em repertórios diversos por meio de trabalhos representativos, como é o caso do tratado de Quantz. No prefácio deste trabalho, o compositor afirma que todas as regras que descreve ao longo do livro servirão de auxílio a todos aqueles que desejam cultivar uma boa execução musical, além disso, afirma a importância da tradução do Versuch para o francês, uma vez que desta maneira o seu tratado poderia ser conhecido em outros países. De acordo com Quantz,

Por isso que me prolongo um pouco explicando as regras do bom gosto na prática musical. Ainda que as tenha aplicado principalmente em relação à flauta transversal, estas mesmas regras poderão ser de utilidade a todos aqueles que se dedicam a arte de cantar ou de tocar outros instrumentos e desejam cultivar uma boa interpretação musical. (MURILLO, 1997, p. i, tradução nossa)³.

No decorrer do estudo do tratado, percebemos que o termo interpretação musical vem representado por *expresión musical* na tradução do tratado de Quantz para o espanhol, realizada por Rodolfo Murillo e por *musical execution* na tradução para o inglês de Edward Reilly. É interessante notar que, em um dos apontamentos de Reilly (2010) no tratado, o autor aproxima a palavra em alemão *Vortrag* (frequentemente mencionada por Quantz na versão em alemão) com *expression*. Inferimos com isso que interpretação musical para Quantz envolve muito mais que aspectos técnicos instrumentais e musicais. Neste artigo optamos em utilizar o vocábulo performance por acreditar que engloba tanto o termo expressão quanto execução. Segundo Zumpano,

A origem da palavra expressão encontra-se no latim – deriva do verbo *exprimere*, que significa representar ou descrever. Na língua portuguesa o verbo expressar é formado pelo prefixo *ex* – que significa fora – seguido de *pressar* – que conduz à ideia de pressionar ou empurrar. Conclui-se então que expressar corresponde ao ato de exteriorizar algo que está oculto, dentro de nós, como por exemplo pensamentos e sentimentos e, para tanto, pode-se utilizar tanto

3 Es por eso que también me he extendido un poco explicando las reglas del buen gusto en la práctica de la música. Y aunque las he aplicado principalmente en relación a la flauta travesera, estas mismas reglas podrán ser de utilidad a todos aquellos que se dedican al arte de cantar o de tocar otros instrumentos y que deseen cultivar una buena expresión musical.

palavras (como ocorre na linguagem escrita e falada) bem como outros símbolos (sinais, gestos e mudanças faciais, além das artes em geral). (ZUMPANO, 2013, p. 27).

Para Lima (2006, p 13), a performance musical engloba aspectos técnicos e interpretativos da música, ou seja, faz emergir a função tecnicista da prática musical ao mesmo tempo que, por meio dos processos interpretativos, revela relações e implicações conceituais existentes no texto musical. Tal projeção atribui à performance uma abrangência cognitiva ampla e uma perspectiva de ação mais interdisciplinar, em que outras áreas do conhecimento interagem no processo de interpretação musical. Quantz ressalta no Prefácio de seu *Versuch* que não pretende formar o flautista unicamente nos aspectos técnicos. Pelo contrário, almeja que o estudante de flauta tenha uma formação integral em seu aprendizado musical: um gosto musical refinado, que saiba acompanhar outros instrumentistas e que conheça por completo o repertório que irá tocar, inclusive as partes do acompanhamento.

Na época de Quantz a teoria dos afetos estava em voga, sendo que tal teoria, sucintamente, explica os eventos musicais por sua relação com os sentimentos. O século XVIII representa o período áureo desta proposta de relação da música com emoções (FONTEERRADA, 2008, p. 53-54). Por exemplo: O intérprete deve estar atento ao sentimento que prevalece em cada obra. Conforme especifica Quantz no Capítulo XVI, tópico 15, no *Allegro* e em movimentos similares deve prevalecer à vivacidade, já no *Adagio* e em movimentos similares, a ternura. No Capítulo XIV, tópico 6, destaca as diferentes sensações que temos ao escutar peças em tonalidades distintas: as tonalidades de Lá menor, Dó menor, Fá menor e Ré sustenido maior expressam sentimentos tristes, mais do que em outras tonalidades menores. Ainda destaca que cada tonalidade (dentro do campo maior ou menor) produz sensações distintas em seus ouvintes.

Lúcia Becker Carpena, na tradução comentada do Capítulo II, Parte II do tratado *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, ressalta alguns apontamentos do autor Johann Mattheson (1681-1764):

O tratadista reconhece que é “do conhecimento de todos” que cada tonalidade possui características próprias, que diferenciam uma tonalidade da outra pelos efeitos que provocam. Entretanto, afirma que não há unanimidade “quanto aos *Affecten* que cada tonalidade desencadeia, quais e como são eles” (§ 2). Ao mesmo tempo em que critica seus contemporâneos, que “pensam que todo o

segredo está na terça menor ou maior”, afirmando que “estes não chegaram ainda muito longe em suas investigações” (§4), sendo, portanto, ingênuos ou equivocados (§4), Mattheson revela amplo conhecimento da tratadística musical ao citar as descrições “dos Antigos”, como Apuleio, Luciano, Platão e Corvino e sobre as tonalidades e seus efeitos (§5). Apesar do reconhecimento da autoridade destes autores, Mattheson reitera que mesmo os Antigos não apresentavam uma unanimidade em suas opiniões, situação que se repete na época: “também os músicos de hoje dificilmente têm uma mesma opinião no que diz respeito às propriedades das tonalidades e não se pode pretender obter facilmente uma uniformidade, de tal modo que concluímos: *Quot capita, tot sensus*” (§6). (CARPENA, 2012, p. 227).

Como se deu a reflexão sobre experiência estética nas indicações de Quantz em seu tratado? Levamos em consideração alguns pontos: (i) entendimento sobre o que é estética e experiência estética; (ii) leitura e apreensão do tratado com olhar voltado para experiência estética e seleção de tópicos representativos para a autora; (iii) é possível conciliar pensamentos de autores do nosso século com autores do passado (concordando ou não), demonstrando que pesquisas anteriores podem dialogar com as atuais e em nossas necessidades de estudo. Laura Rónai (2008, p. 209) afirma que os tratados do período barroco não devem ser resumidos apenas a curiosidade histórica. Devem ser vistos como ferramenta de primordial importância aos músicos que se preocupam com a interpretação historicamente informada. Além disso, em relação à interpretação da música barroca, devemos expressar nossas conclusões em termos da nossa própria era (DART, 1990, p. 7). Dart ainda acrescenta:

A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. (DART, 1990, p. 212).

Consequentemente, podemos problematizar sobre experiência estética nos seguintes capítulos⁴ do tratado de Quantz:

4 Destacamos apenas alguns capítulos representativos para a autora, mas podemos encontrar outros exemplos a partir da leitura completa do tratado. Também vale salientar que no resumo dos capítulos não abordamos todos os tópicos contidos neles.

Introdução do tratado:

- Quantz enfatiza que para ser um bom músico, um bom instrumentista é necessário possuir algumas aptidões físicas e certo talento para a profissão. Apesar da autora discordar de que seja fundamental um dom para exercer a profissão de músico, concordamos que sim, é importante haver um propósito na escolha da carreira (sem obrigação de escolha), conforme Quantz ressalta no tópico 3:

Devemos considerar com cuidado a escolha da dedicação à música, assim como em todas as decisões que tomamos na vida. Poucas pessoas têm a sorte de serem destinadas à ciência ou à profissão para a qual têm uma disposição natural mais aguda. Este desvario geralmente resulta da ignorância de pais ou superiores, que muitas vezes forçam os jovens a buscar o que lhes agrada, ou imaginam que tal ciência ou profissão seja mais honrosa ou vantajosa do que essa outra. (MURILLO, 1997, p. 1-2, tradução nossa)⁵.

- Para se destacar na música é vital que exista um amor perpétuo e incansável por esta arte, apesar das dificuldades que eventualmente surjam no caminho: o cansaço físico, restrições por conta da idade avançada, perda de patrocínio (Introdução, tópico 8);
- Nos tópicos 9, 11 e 13 aponta a importância da dedicação plena aos estudos: paciência, aplicação, reflexão, atenção, não basta ter um bom professor ou talento para a música;
- No tópico 20, Quantz especifica que certos sentimentos como o orgulho, podem ser um impeditivo para o desenvolvimento de um bom músico;
- Por fim, no tópico 21, nos auxilia na percepção do nosso corpo, envolvendo o tomar consciência dos abusos do estudo extremo e alguns cuidados ao praticar a flauta: não tocar imediatamente após as refeições e nem tomar bebida fria quando se acaba de tocar.

5 El escoger dedicarse a la musica, al igual que todas las decisiones que tomamos en la vida, debe considerarse cuidadosamente. Pocas personas tienen la fortuna de estar destinadas a la ciencia o a la profesión para la cual cuentan con una disposición natural más aguzada. Este desatino resulta a menudo de la ignorancia de los padres o de los superiores, quines a menudo, obligan a los jóvenes a dedicarse a lo que les agrada a ellos mismos, o se imaginan que tal ciencia o tal profesión es más honorable o ventajosa que tal otra.

Capítulo X:

- No tópico 1, Quantz ressalta que o estudante de flauta não deve se contentar em estudar apenas o tratado, precisa ir além dele, como por exemplo, buscar um bom professor;
- Ao nos apresentarmos em público, é imprescindível que estejamos seguros tecnicamente quanto à obra tocada (tópico 12);
- Ao longo do capítulo destaca que devemos considerar na prática musical aspectos que envolvem conhecimento histórico (diferenças entre os estilos musicais em lugares específicos). Para que o aluno obtenha um bom gosto musical, é necessário que entre em contato com boas músicas, bons instrumentistas, além disso, apesar da dificuldade técnica da flauta (língua, respiração, som, embocadura, posicionamento da cabeça e braços) não devemos esquecer que a interpretação também tem o propósito de ser expressiva;
- No tópico 22 Quantz nos afirma: “Uma boa expressão musical, além de ser um dos aspectos mais necessários na música, é também um dos aspectos mais difíceis de aprender” (MURILLO, 1997, p. 144, tradução nossa)⁶;
- Ainda destaca no tópico 23 que devemos tomar cuidado com o tempo de estudo para que não seja nocivo à saúde (relevância da prática da moderação).

Capítulo XI:

- No tópico 1, Quantz aponta que a interpretação musical pode ser comparada a uma declamação de um orador: a intenção de ambos é cultivar os corações e transportar os ouvintes para diversas paixões;
- Através da música, exprimimos ideias musicais aos ouvintes, muitas vezes uma composição pode ser arruinada por uma má interpretação e uma composição medíocre pode ser melhorada por uma boa interpretação (tópico 5);

6 La buena expresión musical, además de ser uno de los aspectos más necesarios en la musica, es también uno de los más difíciles de se aprender.

- Cada músico tem sua individualidade quanto à interpretação, sua personalidade. As instruções que obteve ao longo de sua preparação musical farão com que tenha a sua expressão individual (tópico 9);
- Ao longo do capítulo, Quantz oferece também várias instruções sobre uma boa interpretação musical: deve ser expressiva, apropriada para cada sentimento da obra; ter variedade de dinâmicas; deve ser fácil e fluída; dentre outras características;
- Segundo Quantz nos tópicos 15 e 16, os sentimentos de uma peça podem ser reconhecidos por meio de: tonalidade, intervalos, articulações, uso ou não de dissonâncias, palavras que descrevem, classificam os movimentos: *Allegro*, *Adagio*, *Moderato*, *Presto*, dentre outros. Obtemos a sensação de relaxamento quando resolvemos uma dissonância em uma consonância;
- É importante que nos percebamos (como estamos e nossos sentimentos) quando vamos tocar um movimento, é necessário que nos adequemos de acordo com a obra pedida (tópico 17).

Capítulo XVI:

- Nos primeiros tópicos deste capítulo, Quantz destaca que é primordial que nossa percepção esteja aguçada em relação ao ambiente da apresentação (condições climáticas, tamanho do espaço por exemplo) e, essencialmente, perceber-se neste ambiente;
- No tópico 13 elenca: se o intérprete for tímido, tente fixar sua atenção na obra e não somente nos ouvintes; não é necessário que o músico toque peças difíceis, o medo pode prejudicar a performance, toque apenas o repertório em que esteja confiante na execução. Logo, observe-se seguro na escolha das peças, do lugar que vai tocar, dos acompanhantes, do público, isto é, esteja atento às circunstâncias quando se trata de performance musical.

Capítulo XVIII:

- Todos que trabalham com arte estão expostos a julgamentos, principalmente os músicos. Somos criticados em uma apresentação

caso não alcancemos um nível considerado excelente. Não se leva em consideração o todo. No tópico 4, Quantz aponta:

Raramente oferecemos a um músico o tempo necessário para que demonstre seus talentos ou a falta deles. Tampouco se leva em consideração que um músico nem sempre está em suas melhores condições para demonstrar suas habilidades e que, frequentemente, uma pequena circunstância pode deixá-lo desorientado em sua performance; então seria justo ouvi-lo mais de uma vez antes de emitir qualquer julgamento. (MURILLO, 1997, p. 405, tradução nossa)⁷.

- O importante na música é ponderar sobre a diversidade de interpretações e não na igualdade e similaridade. No processo de apreciação de uma performance musical, Quantz ressalta a importância de levarmos em consideração: o intérprete, a obra e também o público com suas variedades de sentimentos envolvidos (tópico 8).

Portanto, ao estudar o tratado de Quantz, com enfoque nos capítulos mencionados, chegamos a algumas conclusões apontadas na tabela 1:

Tabela 1 – Experiência estética no tratado de Quantz

Capítulos	Experiência estética refletida
Introdução	Perceber-se por inteiro (percepção sensível) na atividade artística exercida: sentimentos envolvidos, nosso corpo, movimentos, sensações.
Capítulo X	Interação do artista com a obra de arte em questão, interpretação musical considerando as experiências do intérprete, sejam elas musicais, históricas, ou relacionadas à técnica do instrumento. Experiência perceptiva na medida em que percebemos os limites do nosso corpo.
Capítulo XI	Arte como expressão: na performance musical os ouvintes são transportados a sentimentos diversos, assim como os próprios intérpretes. O que vemos, escutamos, passa por nossa percepção antes de colocarmos em prática na nossa

⁷ Rara vez se le ortoga a un músico el tiempo necesario para que demuestre sus talentos o su falta de talento. Tampoco se toma en cuenta que un musico no siempre se encuentra en la mejor condición para demosntrar sus habilidades y que a menudo alguna pequeña circunstancia puede ponerlo fuera de forma para tocar bien y hacer que se desoriente; de manera que sería justo escucharlo más de una vez antes de emitir cualquier juicio.

	execução artística.
Capítulo XVI	A performance musical envolve: a partitura, a técnica musical instrumental, o ambiente em que estamos inseridos, nossos sentidos, sentimentos, nosso corpo, sensações e percepções (interação sujeito/apreciação artística).
Capítulo XVIII	“Indubiamente a obra de arte existe para alguém, mas ela só espera ser reconhecida – apreciada, se quisermos – mas não julgada; a obra de arte espera a percepção que lhe faça justiça” (DUFRENNE, 2008, p. 51).

Considerações finais e aplicações práticas

Deste modo, a experiência estética está presente nas orientações de Quantz para a performance musical na medida em que:

- Destaca a importância de nos percebermos por inteiro no ambiente em que estamos inseridos, principalmente quando se trata de tocar em público (percepção sensível e transação entre objeto/apreciação artística e expectador/executor);
- É possível constatar as emoções que cada peça pode trazer ao ouvinte e ao próprio intérprete quando escutada e apreciada com atenção (arte como expressão);
- Aconselha-nos a não abusar do nosso corpo quando o assunto diz respeito ao estudo do instrumento, precisamos nos conhecer para perceber nossos limites (percepção sensível);
- É importante a interação com pessoas, com o mundo exterior para crescermos em nosso estudo musical (diálogo entre o mundo interior e exterior);
- Que nossa profissão como músico faça sentido para nós (aumento das possibilidades de ação dentro do “espaço dos possíveis” e “espaço fenomenal”);
- Cada pessoa é única em sua interpretação musical, com suas vivências, sentimentos, autorreflexão (valor na experiência

perceptiva), sendo esta experiência, “nosso corpo, nosso movimento, a percepção do espaço, dos sons, daquilo que nos rodeia, que nos compõe e que, em última instância, somos nós mesmos” (COELHO, 2017, p. 64).

Reiteramos que a experiência estética engloba nossa percepção, no qual participamos ativamente com nossos sentidos, sensibilidade, corpo, imaginação, criatividade diante de um determinado objeto. A percepção não significa apenas uma operação do nosso pensamento, mas envolve o corpo e sua relação com o meio:

É pelo corpo que o sujeito está imerso no mundo, percebendo-o através de seus sentidos, seus movimentos, dirigindo sua atenção para determinado objeto e abrindo-se às possibilidades de significação que este lhe propõe. A experiência estética nasce desse encontro sensível entre sujeito e objeto, em que o sentido não está em nenhum dos polos isoladamente, mas na interação estabelecida entre eles via percepção. Assim, essa experiência comporta sempre uma abertura, amplia o horizonte vivencial dos que nela se engajam, encontrando novas sensações e novos sentidos na fruição do objeto visado. (REIS, 2011, p. 84).

Quantz dedica muita atenção à performance musical em seu tratado. Apesar de mencionar a técnica instrumental em vários pontos (ver Capítulo X, tópicos 3 e 5), percebemos por meio da leitura que a interpretação não se torna integral quando pensada apenas do ponto de vista técnico. Laura Rónai (2008, p. 11) aponta que este pensamento, voltado com foco na leitura de partitura e estudos mecânicos, aparece pela primeira vez no século XIX. Sendo assim, a principal diferença entre os métodos de música do século XVIII e XIX é que neste há a prioridade do aprimoramento do corpo e a disciplina para um real aperfeiçoamento do instrumentista: escalas, estudos de sequências intervalares, arpejos, articulação, a utilização do metrônomo em maior escala deveriam fazer parte da rotina diária de um músico.

Muitas vezes, prosseguimos com este pensamento do século XIX e abandonamos práticas exercidas no século XVIII que corroboravam para o desenvolvimento da expressão e criatividade dentro da performance musical: é o caso da ornamentação e improvisação que faziam parte da rotina de qualquer músico.

Em 18 anos de estudo de música, predominantemente erudita em conservatório e na academia, a autora presenciou na maior parte do tempo intérpretes estudando sozinhos por horas, com foco exclusivamente voltado para a técnica no instrumento: sonoridade, exercícios mecânicos de velocidade, coordenação e agilidade. Cunha aponta:

É certo que o aprendizado musical na cultura ocidental demanda muitas horas de prática isolada [...]. Porém, a interpretação de uma peça aproxima-se do coletivo pelo constante diálogo com o pensamento do compositor, pela observação e imitação das maneiras de outros intérpretes, além do convívio com professores e colegas em disciplinas teóricas e possíveis ensaios. (CUNHA, 2013, p. 346).

Observamos também muitos colegas que desistiram da música (ou de trabalhar com performance musical) por não encontrarem outros caminhos possíveis em sua preparação para a performance, que os fizessem enriquecer a interpretação juntamente com a técnica musical instrumental. Tocar um instrumento musical requer grande esforço físico em decorrência do treinamento mecânico e técnico. Ainda assim, a expressão do nosso envolvimento perceptivo corporal na música, em alguns momentos, é refletida apenas em aspectos somáticos no corpo, tais como: coração acelerado, transpiração exagerada, mãos e joelhos tremendo, dentre outros. Contudo, segundo Berleant (1999, p. 9), tais aspectos somáticos, ocasionados pela ansiedade, podem ser ressignificados quando aprimoramos nossa consciência sensorial. Tal aprimoramento desperta uma audição mais acurada, energia focalizada, crescimento da percepção corporal, sensação ao toque no instrumento mais sensível, isto é, o intérprete e a música se tornam um, produzindo assim um ponto de estímulo para a performance musical, potencializando com isso nossa experiência estética em apresentações públicas.

Adicionalmente, problematizar sobre aspectos que envolvem a performance musical pode nos auxiliar em nossa preparação para apresentações. Sonia Ray (2015, p. 13) elenca precisamente quatro: (i) domínio no instrumento (manipulação física); (ii) o amplo conhecimento do texto musical a ser executado, bem como considerações estéticas a ele relacionadas; (iii) interação com aspectos psicológicos envolvidos na profissão; (iv) compreensão dos limites corporais. Percebemos que Quantz dialoga com estes elementos ressaltados por Ray, uma vez que expressa ao

longo de seu tratado a importância do estudo técnico juntamente com a reflexão sobre aspectos históricos, estéticos, cuidados com o corpo, nossos limites, escolha da profissão, percepção sensível do ambiente em que estamos inseridos, dentre outros.

À vista disso, a efetividade de uma performance estaria diretamente ligada à maneira e profundidade com que o intérprete lida e processa estes 4 elementos. No entanto, Ray destaca:

[...] Como a técnica musical é normalmente dissociada do estudo das implicações de ordem psicológicas inseridas no aprendizado musical, no meio musical a palavra método faz referência apenas a um livro de estudos de caráter predominantemente físico-motor, adotado por um professor, e não ao processo global de aprendizado do performer. (RAY 2005 apud RAY, 2015, p. 3).

Que neste aprendizado global do performer possamos sempre incluir a experiência estética.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDRIOLO, Arley. A imagem: unificação psicossocial por meio da experiência estética. In: **A psicologia social e a questão do hífen**, 2017. Disponível em: <<http://sites.usp.br/ppg-pst/wp-content/uploads/sites/218/2017/03/psicologiasocialquestaothifen.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

BORTOLETTO, Claudia Roberta. **Johann Joachim Quantz e a arte de ornamentar**: O *Arioso e Mesto* do Concerto para Flauta e Orquestra em Sol maior (QV 5:174), ornamentado com base no *Versuch Einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*. 2015. 141f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BOLOGNESI, M. F.; PORTICH, A.; SILVA, A. S. Z. **Estética**: História de um Conceito, Visões Contemporâneas e Educação Estética. São Paulo: Unesp, 2012.

BERLEANT, Arnold. The Art in Knowing a Landscape. **Diogenes**, v. 59, n.1, p. 52-62, 2013.

_____. Notes for a Phenomenology of musical performance. **Philosophy of Music Education Review**, n. 2, v. 7, p. 73-79, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

COELHO, Cecília Maria Valentim Teixeira. **A experiência estética tecida pelo canto no processo social**: Sensibilidade, Tempo e Pertencimento. 2017. 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARPENA, Lucia Becker. Sobre a Qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos ‘affecten’ (Johann Mattheson, 1713): Tradução e breve introdução. **Revista Música**, v. 13, n. 1, p. 219-241, 2012.

CUNHA, Rosemyriam. A prática musical coletiva. **Revista brasileira de música**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 345-365, 2013.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DART, Thurston. **Interpretação da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João A. A Alteridade da Arte: Estética e Psicologia. **Psicologia USP**, v. 5, n. 1-2, p. 35-60, 1994.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De Tramas e Fios**: Um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2008.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo ao Musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

LIMA, Sonia Albano de. (Org). **Performance & Interpretação Musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LINDE, Hans-Martin. **Pequeno Guia para a Ornamentação da Música do Barroco (Séc. XVI – XVIII)**. Tradução de H. J. Koellreutter. 2a ed. São Paulo: Musicália S/A – Cultura Musical, 1979.

MURILLO, Rodolfo. **Spanish Translation of Johann Joachim Quantz Essai D’Une Méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière**. 1997. 490f. Tese (Doutorado em Música) - Arizona State University, Arizona, 1997.

OLESKIEWICZ, Mary. The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice. **The Galpin Society Journal**, v. 53, p. 201-220, 2000.

_____. **Johann Joachim Quantz**: Thematischsystematisches Verzeichnis. Notes. Disponível em: <<http://jiquantz.org/wp-content/uploads/2011/03/REFERENCE%20QV%20by%20Oleskiewicz.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

QUANTZ, Johann Joachim. **On Playing the Flute**. Tradução de Edward Reilly. Edição para ebook. Londres: Faber and Faber, 2010.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido**: Métodos de flauta do barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v.63, n. 1, p. 75-86, 2011.

REILLY, Edward. Quantz and the Transverse Flute: Some Aspects of His Practice and Thought regarding the Instrument. **Early Music**, v. 25, n. 3, p. 428-438, 1997.

RAY, Sonia. Aspectos psicológicos na performance musical. In: XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2015, **Anais...** 2015.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira, Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música**: seus usos e recursos. 2a ed. São Paulo: Unesp, 2004.

SLOBODA, J. A. What Makes a Musician. **EGTA Guitar Journal**, v.1, n.5, p. 18-22, 1994.

SIQUEIRA, Victor Pinheiro Faro Homem de. **Técnicas de respiração segundo flautistas**: uma perspectiva histórica – de Johann Joachim Quantz (1752) a Michel Debost (2002). 2012. 103f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ZUMPANO, Nivia Gasparini. **Os parâmetros expressivos na execução ao cravo e suas abordagens**: um estudo sobre a expressividade cravística. 2013. 207f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.